
Junge Kunst
Erich Waske
von
JOACHIM KIRCHNER











„Gotteswelt“ 1920

JUNGE KUNST
BAND 24

ERICH WASKE

VON

JOACHIM KIRCHNER

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE, EINER FARBIGEN TAFEL
UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1921
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Leopold Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
Bd. 16. Wilhelm Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.
Bd. 17. Georg Biermann: Heinrich Campendonk.
Bd. 18. Alfred Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Heinz Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Oskar Maria Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Willi Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. H. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Wilhelm Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Joachim Kirchner: Erich Waske.

 / Einband nach einem Entwurf von Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig



Für die junge Kunstrichtung die Feder zu führen und die Eigenart ihres künstlerischen Wollens zu charakterisieren erscheint überflüssig, nachdem der Expressionismus mit stürmender Hand überall seine Siegesfahne aufgepflanzt hat. Wir sehen ihn in ganz Europa verbreitet, nirgends aber hat er sich so rückhaltlos durchzusetzen verstanden wie in Deutschland, wo die Zahl der mit expressionistischen Kunstwerken hervortretenden Maler eine geradezu beängstigende Höhe erreicht hat. Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker, der in immer neu sich öffnende Ausstellungen dieser Art geführt wird, muß allmählich mißtrauisch werden. So sympathisch er es vielleicht begrüßt, daß unsere Jugend mit der Ausdruckskunst einen eigenen Weg gefunden hat, so unangenehm ist es ihm, feststellen zu müssen, daß die anfänglich kleine aber gute Führerschar der jungen Richtung durch ein schwaches und belangloses Mitläufertum vermehrt wurde, das keineswegs geeignet erscheint, die ursprünglich hohe Qualität der expressionistischen Kunstwerke in günstigem Sinne zu beeinflussen. Eine große Zeitidee — das muß er der Wahrheit zur Ehre notieren — ist leider zu einer Modesache geworden, zu der die Masse des Publikums nur durch den Reiz der Neuheit angelockt wird. Eine geschäftstüchtige Propaganda hat sich überdies in so weitgehendem Maße dieses Modeartikels angenommen, daß das Kunstwerk oft nur zu sehr zur Krämerware degradiert erscheint. Ein Talent mit ernsthaftem Streben muß unter diesem Zustande

leiden; es droht ihm gar zu leicht Gefahr, mit den Vielzuvielen in einen Topf geworfen zu werden. Kunst ist niemals ein Massenartikel gewesen, und große Kunst trat immer am bedeutendsten an einzelnen starken Persönlichkeiten zutage, die ohne des Beifalls oder der Anfeindung zu achten zielbewußt ihren Weg gingen.

Man sucht nach solchen Persönlichkeiten, solchen Rittern ohne Furcht und Tadel, die Rückgrat genug besitzen, nicht dem Kalender der Mode ihre Reverenz zu erweisen. Man findet wenige, und vielleicht wird man sich auch bei diesen wenigen noch in der Beurteilung täuschen: die zeitliche Distanz fehlt, um die Kritik sicher zu stellen. Allein man tritt gern für einen Künstler ein, bei dem die Ehrlichkeit des Wollens außer Frage steht, und dessen Gestaltungskraft gute Ansätze zeigt. Die eingehende Würdigung solcher Künstlerindividualitäten bleibt vielleicht die einzige Möglichkeit, um das wirklich Wertvolle aus der leider schon zu reichlich vorhandenen Spreu in der jungen Kunstrichtung herauszuheben.

In diesem Sinne mag es gerechtfertigt erscheinen, über Erich Waske zu schreiben. Man kennt ihn von den Ausstellungen der Berliner Sezession her, man weiß, daß er den jungen Expressionisten zugezählt wird und schätzt ihn als ein Talent, das von der Natur mit guten Anlagen ausgestattet, mit unermüdlichem Eifer darnach strebt, seinen musikalisch-rhythmisch empfundenen Visionen mit allmählich wachsender Ausdruckskraft einen Teil seiner Seele einzuhauchen. Das Wort vom „immer strebend sich bemühn" ist bei diesem fleißigen Künstler nicht unangebracht. Seine Laufbahn ist nicht geradlinig, die Ehrlichkeit gegen sich selbst, die stets das eigene Können auf die Probe zu stellen wünschte, veranlaßte ihn, während seines ganzen Werdeganges zu Experimenten in verschiedenen Techniken und künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, so daß der Beschauer des bisher vorliegenden Gesamtoeuvre leicht den Eindruck einer sprungartigen Entwicklung gewinnt. So finden wir Waske am An-

fang seiner Wirksamkeit unter dem Einfluß des Naturalismus, sehen ihn einige Jahre später sich einem gesteigerten Impressionismus zuwenden, bis er sich schließlich immer mehr in eine expressive Gestaltung hineinfühlt, die dem ihm eigentümlichen romantischen Erleben am meisten zusagen mußte. Und auch auf dieser Stufe seines Schaffens fand er in Farbe und Form nicht sogleich eine ihn endgültig befriedigende Lösung. Mit einer nie völlig gestillten Sehnsucht und in dem Bewußtsein, daß nur ein Maximum künstlerischer Konzentration ihn seinem Ziele näher bringen könne, ändert er immer wieder seine Arbeitsmethode. Es ist diesem Künstlernaturell nun einmal nicht gegeben, sich bei einer gewonnenen künstlerischen Form zu beruhigen, rastlos drängt es ihn vorwärts zu neuen Versuchen. . . .

* * *

Wenn man heutzutage Waskes erstes Gemälde „Das Schiff am Meer", mit dem der damals Dreiundzwanzigjährige auf der juryfreien Ausstellung in Berlin (1912) hervortrat, in einer modernen Sammlung von Expressionisten wiederfinden würde, so wäre sicherlich der Eindruck der, daß das Bild sich dieser Umgebung wohl einzufügen vermöchte. Der expressionistische Grundgedanke, allein der Stimme des Gefühls, der Eingebung der Phantasie zu folgen und das innerlich Geschaute, Erlebte in großen vereinfachten Formen auf die Leinwand zu bringen — dies Prinzip ist hier mit beispielloser Kühnheit verfolgt; eine kosmische Vision entstand, die über die Beherrschung des handwerksmäßigen Könnens hinaus eine frühzeitig zur Reife gediehene Ausdrucksfähigkeit verriet, wie sie in so jugendlichem Alter nur selten angetroffen werden dürfte. Man sollte annehmen, daß Waske diesen Weg der expressiven Gestaltung weiter verfolgt hätte, allein ein längerer Aufenthalt in Paris (1913) trug ein retardierendes Moment in den bravourösen Anlauf seiner Wirksamkeit hinein. Vor den Meisterwerken des Louvre sank sein Mut; es schien ihm vermessen, angesichts so gewaltiger

künstlerischer Leistungen, wie er sie hier tagtäglich zu sehen bekam, als junger Mensch mit einer neuen ekstatisch gesteigerten Kunst beginnen zu wollen. Die konnte wohl sein letztes Ziel bleiben und sollte als Inbegriff alles künstlerisch Erreichbaren in seiner Seele weiter gehegt und ausgereift werden, indes zunächst schien es ihm wichtig, einmal die Natur ganz zu beherrschen, und so entstanden in dieser Pariser Zeit jene tonig gebundenen Bildchen, in denen er die Natur mit treuem Eifer wiederzugeben versucht. Zwar atmete das erste Bild, das er in Paris malte, noch den kecken Geist des „Schiffes am Meer". Waske stellte sich damals eine komplizierte Aufgabe, er wollte die Schachtelung im Raume beherrschen lernen, und so kam das forsch hingeworfene Bild „Blick auf Dächer" zustande mit einem fast kubistisch anmutenden Einschlag. Alle folgenden Arbeiten weisen in Auffassung und Technik eine völlig veränderte Einstellung und Arbeitsmethode auf. Sie sind von einer ausgesprochen lyrischen Note beherrscht, die Natur ist in grauen Stimmungen gesehen, nur hin und wieder ist durch ein merkwürdiges Aufgleißen des Lichtes ein spontan erlebtes Moment der sorgsamen Naturwiedergabe eingefügt. Als Hauptwerk dieser Entwicklungsepoche ist das große Pariser Cafébild anzusehen, das Waske kurz nach der Rückkehr aus Frankreich aus der Erinnerung gemalt hat. Er wollte hier einmal zeigen, wie weit er die Natur im Kopfe habe. Die Probe hat er ohne Frage glänzend bestanden. Die verschiedenen Menschen, die in einer solchen Pariser Brasserie zu verkehren pflegen, sind mit einer so einprägsamen, dem fluktuierenden Leben entnommenen Natürlichkeit hingesetzt und im einzelnen so vorzüglich durchgebildet, daß der Künstler hinsichtlich seines naturalistischen Könnens wohl beruhigt sein konnte. Allein, das wären doch nur rein technische Fähigkeiten, die eine bedeutende Routine verraten. Mir scheint, daß auch darüber hinaus künstlerische Qualitäten in diesem Bilde vorhanden sind, daß trotz des naturalistischen Einschlages, der den Ein-

druck des Zufälligen hervorruft, eine rhythmisch wohl gelungene Geschlossenheit das Ganze beherrscht, die sich kompositionell in den aus der Tiefe des Bildes nach den Kanten zu fächerhaft verlaufenen Cäsuren ausspricht. . . .

In den Jahren 1914—1916 war Waske im Felde, seinem Schaffen war durch den Krieg zunächst ein Ende bereitet. Erst 1917 fand er auf einer Rheinreise Gelegenheit zu neuen Arbeiten. Es kommt die Zeit, wo Waske durch Steigerung und Vereinfachung der in der Natur gegebenen Formen sich über die impressionistische Wiedergabe zu erheben versucht. Auch das koloristische Moment, das in der Pariser Zeit völlig zurückgetreten war, gewinnt erhöhte Bedeutung. Er bevorzugte damals grüne Farbentöne, und es ist deshalb vielleicht nicht falsch, von einer „grünen Epoche" in Waskes Schaffen zu sprechen, der unter andern die abgebildeten beiden Rheinlandschaften angehören. Alles drängt in ihm zu einer freien visionären Gestaltung, wie sie ihm 1912 vorgeschwebt hatte, das Lichtproblem wünscht er in den Kreis dieser Idee mit hineinzuziehen — jedoch noch vermag er die Fessel des Natureindrucks nicht völlig abzustreifen, noch ist es ihm nicht vergönnt, ganz frei sein Innerstes sprechen zu lassen. Von den figürlichen Darstellungen dieser Zeit muß das 1917 entstandene Damenbildnis „Auf der Seebrücke" hervorgehoben werden, überzeugend in der Leuchtkraft heller und durchsichtiger Farben, bestrickend in der Dämonie der dargestellten Frau, deren nach innen gerichteter Blick rätselhaft unheilvollen Träumen nachzuhängen scheint — eine Phantasie über die psychologische Problematik des modernen Frauennaturells, ein Bild, in dem der literarisch orientierte Kunstfreund vielleicht das Prototyp des kalten Eros verwirklicht sehen möchte, wie ihn nordische Dichter unserer Tage unzählige Male dargestellt haben. . . .

Noch am Ende des Jahres 1917 war es Waske beschieden, seinem ersehnten Ziele, der freien expressiven Gestaltung, ein gutes Stück näher zu rücken. Wir sehen ihn nun in

folgerichtiger Entwicklung jenen Weg einschlagen, durch den er sich im Kreise seiner eigenen Fachgenossen und weiterhin bei Freunden der Ausdruckskunst rasch einen Namen gemacht hat.

Es liegt in der Eigenart der expressionistischen Idee, das Schaffen des Künstlers in keiner Weise mit akademischen Doktrinen oder technischen Rezepten einzuengen. Der Maler, der frei aus sich schafft, ist der Dinglichkeit gegenüber zu keiner Rechenschaft mehr verpflichtet. Sich ganz seinem Gestaltungswillen überlassend, zertrümmert er Formen, die er zertrümmern zu müssen glaubt, er poetisiert die Natur und übersetzt sie in seine ihm eigentümliche, geheimnisvolle Sprache, wie seine Temperamentsausbrüche, seine Phantasien es erfordern. Neben der Besonderheit der Handschrift, die auch im naturalistisch beeinflußten Kunstschaffen als persönliches Residuum verbleibt, gewinnt er ein neues Feld: die Besonderheit einer persönlichen, geistig gefühlsmäßigen Auswirkung.

In den nunmehr folgenden Arbeiten Waskes aus den Jahren 1918 und 1919 hat sich diese expressionistische Besonderheit immer stärker der Gestaltung dramatisch dämonischer Momente zugewandt. Die überlieferten Formen der Erscheinungswelt um ihrer selbst willen wiederzugeben ist für Waske reizlos, sie bieten ihm höchstens Anregungen die durch Übersteigerung in eine erdenferne Sphäre verlegt werden. Das Zufällige der Einzelerscheinung führt er auf den Zusammenhang mit dem Kosmos zurück und er stilisiert ihre Formen und Farben wie seine Einbildungskraft es verlangt. Die äußeren Geräusche sind zu Harmonien gestimmt, zu Klängen, nicht aus dieser Zeitlichkeit, wohl aber zu Klängen einer ort- und zeitlosen dionysisch-dämonischen Ewigkeitsmusik, aus denen der Mythus einer neuen Bildidee hervorwächst. Diese Bildidee ist eine unmittelbare Äußerung von Waskes künstlerischen Impulsen, ihren Ursprung findet sie in dem aus der Geisteswelt des Malers überkomme-

nen Hochgefühl, das sich in reinen und starken Klangwirkungen auszusprechen verlangt. Wahrscheinlich, daß Erich Waskes leidenschaftliche Musikliebe ihn zu einer so tiefsinnigen Gestaltungskraft beflügelt, daß das feine Verständnis für die Tonschwingungen in der Musik den Sinn für Klangformen und Farbensymphonien geschärft hat. Der Sensibilität Waskes für alles, was Klangwirkung heißt, ist es wohl auch zuzuschreiben, daß er sich nie in ungebändigten Gefühlsausbrüchen ergeht, sondern mit aller Energie die gesetzmäßige Aufteilung der Fläche erstrebt. In den Landschaftsbildern ist sie hauptsächlich mit der Ausbalancierung von Helligkeiten und Dunkelheiten gegeben. Indem der Künstler die Ecken seiner Landschaftsbilder in dunklen Farbentönen hält, konzentriert er die Lichtflut nach der Mitte der Komposition, womit vielleicht zugleich ein symbolischer Ausdruck für den siegreichen Kampf des Lichtes über die umdrängende Finsternis gewonnen ist. In gleicher Weise wird der Rhythmus der Linie der Flächenaufteilung nutzbar gemacht. Von dem Gedanken geleitet, daß die seelisch-geistige Wirkung durch die gesetzmäßige Auswirkung rhythmischer Elemente gefördert wird, hebt er die kompositionell wesentlichen Linien und Kurven hervor, betont, wo es geboten erscheint, die Diagonale, festigt durch den harmonischen Ausgleich von Vertikale und Horizontale die Bildstruktur und erleichtert so die gesamte Perzeption. Der transzendenten Note seiner Schöpfungen sucht Waske auch durch die Eigenheit des Kolorits gerecht zu werden. Seine Palette bevorzugt in den 1918 entstandenen Bildern gedämpfte rötlich braune, rosagraue und smaragdgrüne Farbentöne. Durch gelegentliche Verwendung leuchtenden Kadmiums wird der visionäre Charakter der Bilder noch weiter erhöht. Aber auch diese Farbengebung war nicht geeignet, den Künstler auf die Dauer zu befriedigen. Schon im Frühjahr 1919 ändert er sein koloristisches Programm zugunsten einer lebhafteren und glühenderen Farbigkeit. Das Farben-

problem ist damit in den Vordergrund seiner künstlerischen Aufgaben gerückt; es beschäftigt ihn noch heute.

Die in Waskes expressionistischer Epoche entstandenen Landschaften haben mit Erinnerungen an die Natur nichts gemein. Der Künstler sucht nach einer Formel, die Tragödie der Landschaft auszudrücken, er findet sie, indem er aus seiner Innerlichkeit schöpft und sich in der Gestaltung ganz von seinen Eingebungen leiten läßt. Er führt uns weit in die Ewigkeit hinab, in chaotische Urzeiten, die nur von dem Wirken der Elemente beherrscht sind, oder läßt mit dramatischem Pathos den Zusammenbruch alles Irdischen vor uns ausdämmern und selbst da, wo er einen Natureindruck benutzt, wie etwa in dem mehrfach verarbeiteten Motive der „Fischerboote am Meer", gelangt er durch Steigerung der Farben, visionäre Lichtstimmungen und Klangwirkungen zu einer Neuschöpfung, die mit der zufälligen Besonderheit des Vorwurfes nichts gemein hat. Es ist hier Waskes Empfinden einfach unmöglich, die Natur natürlich zu sehen, ihm ist die Landschaftsdichtung so sehr zur Ausdrucksnotwendigkeit seiner Vorstellungen geworden, daß sie als ein Spezifikum seines Schaffens angesehen werden darf. Und je naturferner Waske wird, je mehr er ganz in sich hineinhorcht und im Kunstwerke etwas Eigenes geben, nicht die Natur abschreiben will, umso stärker wird sein Kolorit. Die Zeit, wo seine Palette gedämpfte Töne zugunsten des Stimmungselementes bevorzugte, ist überwunden. Die Kühnheit seiner Landschaftsphantasien forderte ein kräftigeres Kolorit. Um diese neue künstlerische Note sehen wir seine 1919 und 1920 entstandenen Kompositionen bereichert, von denen die „Abendsonne am Meer", „Sommer", „Landschaftsvision", „Hohes Ufer", „Ortschaft am Meer" und das farbige Titelblatt „Gotteswelt" unter dem Abbildungsmaterial dieses Büchleins zu finden sind.

* * *

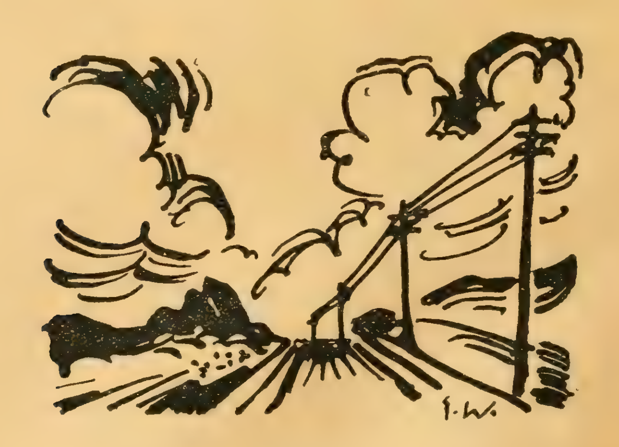
Waske als Bildnis- und Figurenmaler! Entsprechend der im Landschaftsfach beobachteten Entwicklung, die vom Naturalismus über einen gesteigerten Impressionismus zu einer immer freier werdenden Ausdrucksmalerei führte, hat sich auch hier der künstlerische Aufstieg vollzogen. Das „Pariser Caféhaus" und die „Frau auf der Seebrücke" sind Repräsentanten für die beiden ersten Entwicklungsphasen und als solche charakterisiert worden. Was Waske als Expressionist in der Porträt- und Figurenmalerei anstrebt, läßt sich dahin zusammenfassen, daß er von dem äußeren Beiwerk zur Unterstreichung innerer Vorgänge abzusehen wünscht, daß er alle seelischen Momente allein in der künstlerischen Konzeption ausklingen lassen will. So sind in dem Bildnis seiner Frau, die den Arm auf die Brüstung eines Balkons gelehnt in ungezwungener Haltung sinnend dasitzt, alle Ausdrucksfaktoren in der dargestellten Frauenfigur zusammengefaßt. Die ausladende, sich sanft rundende Linienführung fließt zusammen mit der Kurve des landschaftlichen Hintergrundes. Schwarze, blaue nnd grüne Farbentöne, hier und da durch aufleuchtendes Kadmiumgelb gesteigert, unterstützen den beabsichtigten Stimmungsgehalt. Der Eindruck gefühlsmäßiger Verinnerlichung verstärkt sich in dem „Liebespaar (kniend)", wo neben dem koloristischen Element ein die gesamte Bildfläche beherrschender Rhythmus den musikalisch-tektonischen Ausdruckswillen Waskes erkennen läßt. Noch fester in der Struktur ist das 1919 entstandene Gemälde „Umarmung", überraschend in der Farbenwirkung, kühn in der Unterstreichung des Konturs der in einem Oval zusammenfließenden Gruppe der Liebenden, die durch den angedeuteten landschaftlichen Hintergrund größte Geschlossenheit erhält. Allein, will man diesen figürlichen Darstellungen gerecht werden, so ist es falsch, ihre kompositionellen Vorzüge zu sehr zu betonen. Wenn die Lösung ästhetisch befriedigend ausfällt, so ist dies für den Künstler etwas Selbstverständliches. Worauf es Waske ankommt, ist sicherlich

etwas ganz anderes: er wollte der Idee des Einsseins, der völligen Zusammengehörigkeit zweier sich Liebenden eine zwingende Formel geben, und indem er auf alle literarischen Erinnerungen von vornherein verzichtete und jede genrehafte Belastung des Stoffes von sich wies, erfand, dichtete er jene reinen, groß empfundenen Paraphrasen über das Thema der Liebe, das in den verschiedenen Varianten, in denen er es bildete, immer stärker die Korrespondenz von Inhalt und Form durchschimmern ließ. Zu der jüngsten farbigen Epoche Waskes bildet das im Frühjahr 1919 entstandene Bild „Frau im Mondlicht" den Auftakt. Das Thema der im Rücken gegebenen Gestalt am offenen Fenster ist in der Geschichte der Malerei nicht neu; es wurde mehrfach behandelt, und eine geradezu klassische Redaktion lieferte Caspar David Friedrich in seinem Bilde in der Berliner Nationalgalerie. Während Friedrich alles auf die strenge Betonung von Vertikale und Horizontale abstellte, sucht Waske die Härte der Vertikalen durch diagonale Linienführung abzuschwächen. Er läßt die Frau mit der linken Hand die Fenstergardine zurückschlagen und gewinnt durch die quer die Bildfläche durchschneidende Linie der Gardine und des linken Unterarms der Frau, die anfangs in der parallel verlaufenden und allmählich in die vertikale einmündende Linie der gelösten Haare fortgesetzt wird, ein kompositionelles Hilfsmittel, das die weichen, lyrischen Klänge im Stimmungsgehalte des Bildes wesentlich unterstützt. Allein die lyrischen Regungen — so zart sie in diesem Bildchen niedergeschrieben sind — vermögen doch immer nur vorübergehend Waskes Gefühlsleben zu beherrschen. Das dramatisch-chaotische Element, das in seinen kosmischen Landschaftsschöpfungen immer wiederkehrt, ist auch bei der bildmäßigen Darstellung durchaus nicht völlig ausgeschaltet. Auf dem Selbstporträt des Jahres 1919 ist es im Hintergrunde mit Geschick verwertet, um die ureigenste Empfindungswelt des nachdenkenden Künstlers zu symbolisieren.

An illustrativen Arbeiten Waskes liegt eine Mappe mit 12 Lithographien zur Offenbarung des Johannes vor, die im Verlage von Axel Juncker in Berlin erschienen ist. Der Künstler steht hier einem biblischen Stoff gegenüber, wie er ihn sich nur wünschen konnte, um seinem dämonisch-phantastischen Gedankenflug eine ins Groteske gesteigerte Auswirkung zu geben. Wie sehr diese Blätterfolge seinem natürlichen Gestaltungsdrange entsprechen mußte, vermag vielleicht das abgebildete Blatt „Das große Erdbeben" zu veranschaulichen, das sich absolut dem Kreise der Waskeschen Landschaftsdichtungen einfügt. Aus den figürlichen Darstellungen dieses Zyklus spricht ein monumentales Empfinden. Es sei auf das schöne Blatt des „Engels mit dem Regenbogen" hingewiesen. Noch andere illustrative Schöpfungen Waskes knüpfen an die Bibel an. So lieferte er 1919 zu dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter, das in der Serie der August Kuhnschen Bilderhandschriften herauskam, fünf treffliche kleine Aquarelle, die sich dem biblischen Wortlaut mit breiter Erzählerfreudigkeit unmittelbar anpassen. Im selben Verlage erschienen letzthin 16 Lithographien zur Simsonlegende. Die Gestalt Simsons, bereits im Alten Testament in die Sphäre des Heroentums entrückt, ließ der illustrativen Gestaltung die Möglichkeit einer freieren Auswertung und einer gesteigerten Behandlung des Stoffes offen. Waske hat sich dies zunutze gemacht. Sein Simson ist über alles irdische Maß hinausgewachsen; ihm eignet nicht nur die ungebändigte Jugendstärke des biblischen Volkshelden, er ist die im All wirksame dämonische Naturkraft selbst, der gegenüber die üblichen Sterblichen wie Zwerge und Puppen erscheinen müssen. In der Zeichnung findet sich diese Auffassung bestätigt. Das Riesenhafte ist durch die überragenden körperlichen Ausmaße, die in der Vertikale meist die gesamte Bildfläche füllen, geflissentlich betont, das urwüchsige Dämonentum klingt in der Zerrissenheit des angedeuteten landschaftlichen Elementes nach.

Waskes Auffassung der biblischen Themen mündet in

dasselbe Unendlichkeitsgefühl ein, das aus den Tafelbildern bekannt ist und bei diesem Maler schlechthin einen bestimmten Ausdruck von Religiosität angenommen hat. Etwas Unbekanntes, nur in Ahnungen Geschautes, Ewiges ist's, in dem er herumgeht, und in dem er sich zu Hause fühlt, und dieser Ewigkeitsdrang seiner Seele, über alles Körperwesen hinweg nur die Ferne als Nähe gelten zu lassen, läßt sein Gestaltungsbedürfnis nie zur Ruhe kommen, immer weiter wird für ihn die Perspektive, mit jedem Schritte, den er vorwärts tut. Alle Erdennähe bedeutet ein Hindernis; das Vereinzelte wird erst im Unendlichen bedeutungsvoll, wenn es im großen Umriß sich dem allgemeinen kosmischen Geschehen einfügt, und wenn es Symbol für die Gestalten seiner Phantasiewelt zu sein vermag. Niemals wird etwas mit harter und brutaler Deutlichkeit ausgesprochen, die Realität ist aus seinen Schöpfungen verbannt und gleichsam mit einer poetischen Hülle umgeben, aus der die geheimnisvollen im All wirkenden Kräfte in ihrer Universalität aufdämmern. Waskes Welt ist romantisiert, und er selbst ist seinem ganzen Wesen nach einer der prägnantesten lebenden Zeugen für das im deutschen Gefühlsleben so tief wurzelnde romantische Ethos.





Mein Leben.

Bei Berlin am 24. Januar 1889 als Sohn des Kaufmannes Ernst Waske und seiner Frau Hedwig geboren; mit Schulbeginn ins Innere der Großstadt übergesiedelt, atmete ich frühzeitig ihre giftige Atmosphäre. Gott sei dank hat die Schule auch ihre Ferien, und so kam ich von klein auf im Sommer ein paar Wochen ans Meer, dessen weiter Horizont mir die Kindheit verklärte. Der letzte Ferientag war immer trostlos, noch mehr der letzte und allerletzte Blick aufs Meer.

Frühzeitige Liebe zum Zeichnen; jeder Gegenstand reizte zur Wiedergabe. So prägte sich unbewußt die physische Formenwelt ins Gedächtnis; ein ständiges Buchstabieren. In der Schule wurde der Zeichensaal zur Kirche: fieberhafte Erwartung und Ausnützung der zwei Stunden wöchentlich. Mit Primareife packte ich endgültig die Schulmappe; gleich im Anschluß ging ich, trotzdem mich mein Vater gern als Kaufmann gesehen hätte, da er die Unsicherheit einer Künstlerexistenz befürchtete, zur Hochschule für bildende Kunst in Charlottenburg. Dort, 1906–1908, hauptsächlich Porträt «gepfriemt», bis alles Leben sorgfältig daraus vertrieben. Das Wertvollste war die Bekanntschaft eines bald darauf verstorbenen älteren Freundes, dessen menschliche und geistige Höhe vorbildlich war in der größten Kunst: wahrhaft zu leben.

Mit dem Gefühl, daß der einzige Lehrmeister nur die Konzentration auf die in uns lebende Kraft Gottes sein kann, verließ ich die Akademie. 1909 ein halbes Jahr in München, mehr kontemplativ als malend. Plötzlich durchzog mich ein Ahnen von dem Geist der neuen Kunst; aus dem Banne impressionistischer Naturanschauung befreite mich die große Ruhe, die mich während eines Sommeraufenthalts in Schleißheim umfing. Mein inneres Auge erwachte; das Blau des Sommerhimmels vertiefte sich, glühendes Orange brannte auf den Kornfeldern. Zum ersten Male versuchte ich, die Sonne direkt zu malen, womit sich gleichsam von selbst eine Abkehr vom Impressionismus ergab. Aber hilflos gegenüber neuen Problemen, entführte mich die Wirklichkeit, meinem Wunsche entsprechend, auf den Kasernenhof. Ein Jahr, 1909–10, bei der Infanterie in Braunschweig. Die Strapazen des Exerzierplatzes und Manövers — ein liebliches Idyll angesichts späterer Kriegserlebnisse! Während meiner Dienstzeit hatte sich in Berlin die «Neue Sezession» zu einer Ausstellung von Arbeiten zusammengefunden, die von der alten Sezession zurückgewiesen waren; auch ich war stolz mit einer kleinen

Arbeit vertreten: meine erste Ausstellung! 1912 folgten dann ein paar bunte Bilder auf der «Juryfreien». Im Anschluß Reise nach Paris zu halbjährigem Aufenthalt. Angesichts der erdrückenden Gewalt des Louvre folgt scheinbarer Rückschlag zur Natur. Graue Vorfrühlingsstimmungen über dem malerischen Gemäuer altpariser Hinterhäuser, Gartenhöfe usw. reizten zu minutiöser Darstellung. Ich lebte sehr zurückgezogen, gegen das «Dôme café», wo die Maler saßen, empfand ich lebhafte Abneigung; lieber genoß ich auf der anderen Seite der Seine den Anblick des großen Pariser Lebens mit seinem unendlich prickelnden Reiz. In Erinnerung an meinen Aufenthalt im café malte ich später in Berlin die «Brasserie» im größeren Format, mangels Studien aus dem Gedächtnis; hauptsächlich, um zu sehen, wie weit mir die Natur im Kopf haften geblieben. Allmählich aber gewannen wieder die visionären Vorstellungen die Oberhand. Immer wieder packte mich das Sonnenproblem; im Zusammenrauschen von Wolken, Sonne, Meer, erlebte ich Sphärenmusik. Unterbrechungen durch militärische Übungen waren gerade vorüber, so daß ich an ungehinderte Entwicklung glaubte, da kam der große Völkerwahnsinn zum Ausbruch. Die ersten scharfen Schüsse des Weltkrieges lösten in mir die unheimliche Nervenspannung der Mobilmachung. Nun folgten Monate rasenden Erlebens: die schweren Kämpfe im Osten gegen russische Übermacht. Jeder Sonnenaufgang ein Gebet, jede Stunde Leben ein Gottesgeschenk, wie nie zuvor empfunden. Angesichts von so viel Blut und Tod war die erhabene Reinheit und Teilnahmlosigkeit der Natur oft von niederschmetternder Gewalt.

Bis 1917 gänzlicher Stillstand künstlerischer Produktion; der Infanteriedienst mordete hohnlachend jede individuelle Regung von Herz und Geist. Nach der Heimkehr Fortsetzung der abgebrochenen Entwicklungslinie. Seit meiner Verheiratung 1918 geht die Arbeit weiter, nun endlich mit großer innerer Freude und Entspanntheit; wohin — dafür möge Gott sorgen. Vielleicht führt er mich mal in Gegenden, die meiner Vorstellung gemäß. Kaukasus? Afrika? Südamerika? Vorläufig trübe Aussichten.





Schiff am Meer (1. Fassung). 1912



Blick auf Dächer. Paris. 1912



Straße in Paris. 1913

Gartenhof. Paris. 1915



Pariser Café. 1915



Rheinlandschaft vom Drachenfels. 1917. Privatbesitz



Rhein bei Godesberg. 1917. (Im Besitz der Galerie Goyert, Köln)



Auf der Seebrücke 1917. Sammlung Schueler, Berlin



Nächtliche Straße. 1918



Dünenlandschaft. 1917



Fischerboote am Meer. 1918. (Im Besitz der Galerie Goyert, Köln)



Liebende. 1918



Bildnis des Herrn Walter Boye. 1917. (Privatbesitz)

Landschaftsdichtung. 1918



Schiff am Meer (2. Fassung) 1918



Liebespaar. 1919



Umarmung. 1919



Bildnis meiner Frau. 1918

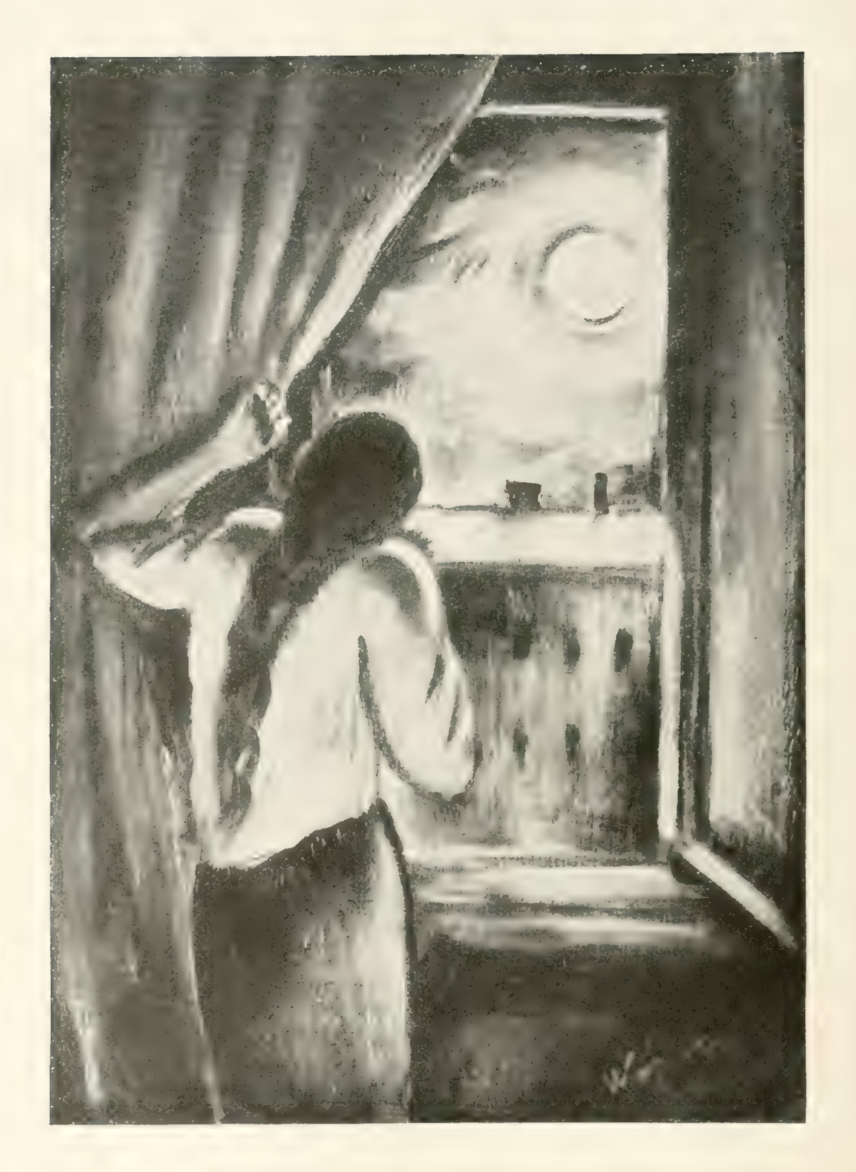


Mann und Weib. 1919

Ortschaft am **Meer**. 1919. (Privatbesitz)



Das große Gericht. 1919



Frau im Mondlicht. 1949.



Selbstbildnis. 1919. (Im Besitz der Galerie Goyert, Köln)



Sommer. 1919. (Privatbesitz)



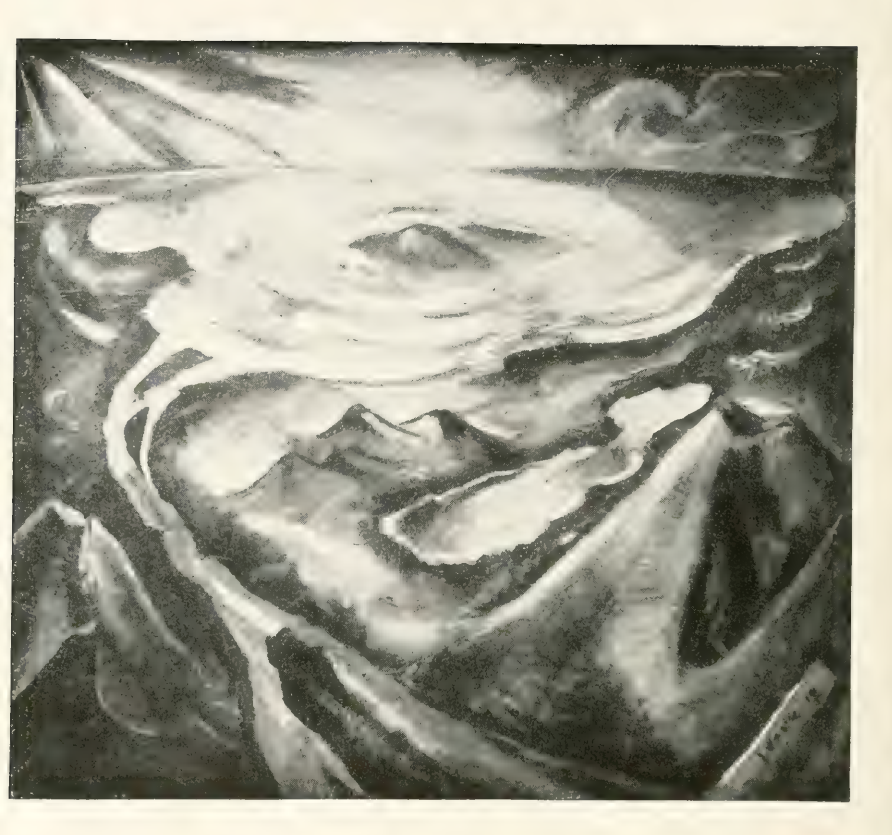
Anbetung der Ältesten vor dem Stuhle Gottes
(Offenb. Joh. Kap. 4). 1919. Wandbild



Das große Erdbeben
(Aus der Mappe: Zur Offenbarung Johannis, Axel Juncker-Verlag, Berlin)



Meine Frau. 1920



Landschaftsvision. 1919



Menschen im All. 1920. (Bes.: Leutnant Lichtenstein, Berlin)



Hohes Ufer. 1919



Simsons Rache. 1919
Tuschzeichnung zum Simsonzyklus



„Orientphantasie". 1920. (Im Besitz der Galerie Goyert, Köln)

Wer sich über die junge Kunst der letzten Jahre unterrichten will, greift zu den folgenden Büchern:

Jahrbuch der jungen Kunst 1920. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. XVI u. 348 Seiten mit 8 Orig.-Graph., 1 Brieffaksimile u. 285 Abb. Einband n. Entwurf v. Max Pechstein. Außer der einfachen noch eine numerierte Vorzugsausgabe von 100 Exemplaren mit signierter Orig.-Radierung von L. Meidner, in Halbleder gebunden.

Jahrbuch der jungen Kunst 1921. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. VIII und 352 Seiten. Mit 6 Orig.-Graph. u. mehr als 300 Abb. Einb.-Entwurf v. Ferdy Horrmeyer. Außerdem eine num. Vorzugsausgabe von 100 Exempl. mit signiertem Originalstahlstich von Felixmüller und in Halbleder gebunden.

Jahrbuch der jungen Kunst 1922. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. Etwa 250 Seiten Text u. 280 Abb. auf Tafeln und 6 Originalgraphiken von Beckmann, Kohlhoff, Kretzschmar, Kohl, Weiß u. Jansen. Allg. Ausg. in Halbleinen geb., Vorzugsausg. num.: Nr. 1–30 sämtl. Graphik v. d. Künstlern sig., in Ganzleder m. d. Hand geb., Nr. 31–100 i. Halbleder geb. Der gesam. Vorzugsausg. ist außerdem 1 Orig.-Rad. v. Edwin Scharff beigegeben, die ebenfalls v. Künstler sig. wurde.

Über diese ersten beiden Bücher schreibt die „Allgemeine Künstlerzeitung“:

Ein *reiches* Buch. — zu den bedeutenden Malern und Bildnern der Moderne, fanden sich die bedeutenden Ausleger und Einführer. Das Verdienst des Herausgebers ist es, zu der jeweiligen Malerpersönlichkeit den ihr im Innersten entsprechenden Essayisten gefunden zu haben. *Däubler* weiß besseres über *Chagall* zu sagen als ein weniger östlich Orientierter, *Daniel Henry*, in wenigen Sätzen Wesen und Wichtigkeit *André Derains* tiefer zu packen als ein Redseligerer, und was beispielsweise ein *Paul Cohen* über Impressionismus und Expressionismus zu sagen hat, ist zuverlässiger als die übliche Gegenüberstellung in üblicher Terminologie. *Jeder spricht hier auch im Grunde von sich, wenn er von anderen spricht.* Und das ist die meines Glaubens unerläßliche Vorbedingung für das Begreifen einer Persönlichkeit, daß das Einerlebnis auch im Selbsterlebnis sei!

. . . . Und ein *schönes* Buch: — von Papier und Druck bis zu den Reproduktionen und graphischen Originalen. Die Textunterbrechung durch das Bild ist räumlich und inhaltlich wohlausbalanziert, das Buchformat nicht so hoffnungslos groß, daß der Bücherschrank von vornherein auf die Aufnahme verzichten müßte. Lege sich jeder Interessierte, der das Mitgehen noch nicht verlernt hat, dieses Buch zu, er erlebt stille, köstliche Stunden, die er sich sonst in Galerien mühsam zusammensuchen muß.

Über Preise und Bezugsbedingungen gibt jede gutgeleitete Buchhandlung Auskunft, andernfalls auf Anfrage mit Rückporto der Verlag selbst.

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig



